ION PLĂMĂDEALĂ

Institutul de Filologie

CRITICA LITERARĂ FEMINISTĂ ŞI TENTAŢIILE IDEOLOGIEI

Abstract

The article discusses some political and ideological assumptions of recent feminist literary theory and criticism and their interpretative and conceptual outcomes. The methodological and ideological radicalism are treated as expressions of hermeneutical hubris that, in „approaching" the recalcitrant modernist texts, like *Lolita* by V. Nabokov, display a tendency to subsume the experience of reading to the theoretical and ideological frameworks, thus overlooking the subversive potential of literature, its ability to transform all forms of ideology and doxical thinking. The Nabokovian novel is construed as a site of radical indecidability, ethical and language aporias, and double binds that are irreducible to oppositional and totalizing interpretative schemes. Instead, such stubborn texts prompt us to consider a type of reflexive dialogical criticism whose truth derives from inter-relating and overlapping methods and discourses.

Keywords: ideology, feminism, hermeneutics, hubris, gender reading, literary modernism, Nabokov, deconstruction, indecidability, double bind, transcendence.

Studiile literare feministe au devenit în Occident un domeniu consacrat şi influent de cercetare şi educaţie academică, ale căror efecte încep să se resimtă şi în spaţiile culturale postsovietice şi postsocialiste, revigorând benefic practicile de interpretare şi de simbolizare anchilozate, în multe privinţe, în proceduri discursive atent restricţionate şi controlate de normele instituţionale dominante.

Câştigarea autorităţii înăuntrul „câmpurilor culturale" (P. Bourdieu), prin care feminismul a ocupat, pe drept, un rol de partener egal pe piaţa distribuţiei simbolice a puterii, a însemnat şi un proces de recanonizare a tradiţiei literare. O listă de scriitoare, de opere iconice obligatorii în orice curs de literatură, completată cu o bibliografie critică feministă difuzată şi recomandată în reviste sau colecţii feministe etc. –, iată un efect complementar succesului şi puterii instituţionale [1, p. 162]. În subsidiar, noua stare de lucruri a generat şi o anxietate teoretică privind potenţialul opoziţional şi subversiv al feminismului şi modurile prin care operele şi discursurile cele mai revoluţionare şi transgresive ajung să fie comodificate şi asimilate de mecanismele pieţei şi sistemele academice. Chestiunea priveşte deci direct filosofia politică a feminismului, inclusiv în ceea ce priveşte (in)capacitatea sa de a prezerva alteritatea şi singularitatea fenomenelor în circuitele instituţionalizate de educaţie şi cercetare concepute ca negociere şi transfer de putere, simbolică în primul rând. De unde, feministele regrupate azi sub aşa-numitul

„al treilea val” [2] sunt preocupate de reconsiderarea valorilor în raport cu structurile sociopolitice, pornind chiar de la istoria dramatică a identităţii „femeii” în interiorul politicii şi teoriilor feministe, care la începuturile mişcării, în graba de a umple „diferenţa feminină” cu un conţinut esenţialist şi universal, excludeau anumite minorităţi feminine rasiale, sociale sau sexuale. Deşi orice generalizare în acest domeniu e pândită de riscuri, feminismul fiind extrem de eterogen şi divers în toate manifestările sale, semn de vitalitate şi viabilitate, se poate observa în ultimul val o abdicare tot mai frecventă de la metanaraţiunile emancipatoare şi categoriile universalizante, începând cu cea de „femeie” („femei”), „bărbat” etc.

În câmpul practicilor estetice şi literare, dereificarea conceptuală a mers pe un traiect sinuos de la *Women Studies*, centrate pe recuperarea „pozitivă”, sexuală şi biologică, a „diferenţei feminine”, la *Gender Studies*, inspirate de „performativitatea discursivă” a lui J. Butler [3]. Ca exemple: în ultimele sale lucrări, Rita Felski îşi propune să edifice un model al practicii literare feministe punând în discuţie pretenţiile de a stabili relaţii necesare şi privilegiate între genul feminin şi un tip specific de formă, stil sau structură literară. Analizând *in extenso* feminismul francez, ce promovează o estetică şi o textualitate experimentală, de avangardă, şi feminismul american, preocupat mai ales de conţinutul ideologico-tematic al literaturii, ea susţine că ambele ignoră straturile mediatoare dintre domeniile sociale şi literare, acele forţe ideologice şi culturale contradictorii ce modelează procesele de producere şi receptare literară. De aceea, o „estetică feministă” dedusă din omologii liniare dintre text şi gen nu este decât o himeră ce ocultează prin metafore naturalizante mecanismele acestor forţe ideologice. Concluziile sale reconfirmă că este imposibil de a vorbi cu vreun înţeles oarecare de „masculin” şi „feminin” în analiza formală, estetică a textului; că nu există temeiuri legitime pentru a clasifica o scriere sau un stil particular ca specific feminin, că nu este posibil a justifica o clasificare a formelor literare conform trăsăturilor de gen şi nici scrierea feminină ca un corp estetic autosuficient [4]. În acelaşi sens, propunându-şi să elaboreze o stilistică feministă, la nivelul lexical, al frazei, al discursului şi la nivelul comunicării literare, Sara Mills procedează în studiile sale prin critică a esenţialismului, a tendinţelor de a reduce subiectivitatea feminină la o „esenţă feminină” apriorică şi imuabilă definită cu ajutorul diferenţelor biologice şi sexuale. Căci atunci când definim o scriere, un text sau o frază ca feminină noi nu definim un text sau frază, ci definim femeile în practicile reprezentaţionale, efectuăm deci o acţiune ideologică prin care ajungem să acordăm femeilor un loc în lume, fie unul dominant, fie subaltern. Dintr-o viziune multilaterală asupra limbajului şi negând opoziţiile binare, Sara Mills tratează noţiunile de „stil feminin”, „text feminin” ca desemnând anumite poziţii discursive pe care scriitoarea (sau scriitorul) le adoptă în câmpul valorilor şi care, sub acest raport, nu sunt neutre genurial. Criticând distincţiile biologizante, ea conchide că orice bărbat care şi-a însuşit convenţiile aşa-numitei *écriture feminine* poate realiza o carte „feminină”, la fel cum orice femeie poate scrie o frază sau o carte masculină şi la fel cum oricine poate citi aplicând o critică feministă [5, p. 40; 46].

Preocupată de aceleaşi reconsiderări terminologice, Elizabeth Grosz delimitează între „texte ale femeilor” (*women's texts*) – scrise de femei şi adresate în primul rând femeilor, „texte feminine” (elaborate din punctul de vedere al experienţei feminine) şi „texte feministe” (acelea care subminează programatic metodele, obiectivele şi valorile

canoanelor patriarhale) [6, p. 11]. După analiza prezumtivelor trăsături ale textualității genuriale (sexul autorului, conținutul textului, sexul cititorului şi stilul textului), concluzia sa este că „nu există un set special de obiecte sau teme care să definească interesele sau scrierile femeilor; *orice* obiect sau conţinut, pornind de la fizica nucleară şi până la fluctuația bursei, poate fi tratat într-o manieră feministă" [6, p. 15]. La fel, nu există niciun criteriu suficient şi autonom de delimitare a unui text feminin de altul masculin. Din momentul în care un obiect are o existență textuală sau materială, el nu este ceva sacru la care să aibă acces doar un grup sau sex, ci devine disponibil oricui şi în limite foarte largi [6, p. 16].

Aceste aserțiuni reactualizează tranşant dimensiunea ideologică şi politică a literaturii şi interpretării: de vreme ce „feminitatea" estetico-literară nu poate fi întemeiată nemijlocit pe criterii textuale, stilistice, formale se impune o abordare pragmatică şi istorică a mecanismelor de producere şi receptare-interpretare, în care sensurile sunt generate şi evaluate în funcție de interesele politice ale „comunităților interpretative" (S. Fish) feministe. Alături de această direcție „constructivistă" predominantă în cel de-al treilea val se evidențiază un feminism „materialist" preocupat de fundamentarea ontologică a ființei sexuate dihotomic, de relația materială dintre discurs şi un corp sexual prediscursiv şi transcultural. Cuvintele de ordine sunt în acest context teoretic „realul", „viața femeilor", „condițiile materiale" ş. a. contrapuse polemic dematerializării, idealizării şi anistoricității incriminate feminismului quietist şi apolitic de orientare academică" [7, p. 86][I].

Trebuie remarcat că respectivul trend al criticii literare feministe se înscrie într-o mutație mai generală a umanioarelor, produsă după anii '80 ai secolului trecut, spre dimensiunile socio-politice, materiale, istorice ale culturii, mutație percepută ca o abdicare de la Teorie [9] în favoarea Lucrului [10], a faptelor verificabile empiric. Noul istorism (*New Historicism*), studiile culturale, sociocritica şi studiile empirice ale răspunsului de lectură (*empirical reader response criticism*) sunt doar câteva direcții ale acestei turnuri spre istoria materială, „spre context şi cauzalitate ca temeiuri pentru analiză şi interpretare" [10, p. 644]. Însă, precum ne confirmă chiar alegațiile directive ale acestora, înspre zona filosofiei analitice şi intenționalismului radical, ceea ce a fost declarat ca sfârşit al teoriei şi eliberare a practicii interpretării de orice fundament teoretic s-a dovedit a fi tot un discurs teoretic, atât în sensul de reflectare a practicii, cât şi de orientare reglatoare a acesteia. În această paradigmă constructivistă şi antifundaționalistă, studiile literare feministe se disting prin patosul politic pronunțat, prin agenda socială mai explicită în care cercetarea şi evaluarea sunt puse în slujba transformării şi echității sociale. Pornind de la premisa de „sens comun" că politica feministă şi teoria feministă sunt intim corelate, iar „munca *intelectuală* de revizuire a canoanelor tradiționale, criticând concepția «falică» ce le-a elaborat, demistificând ideologia sexistă dinăuntrul literaturii", constituie o „reflecție a muncii *politice concrete* efectuate altundeva, în străzi, în organizațiile feminine…", Ellen Rooney deduce concluzia: „studiile literare feministe şi teoriile literare feministe nu sunt decât produsul politicii feministe, rodul său" [7, p. 80]. De unde şi poziția ambiguă a feministelor în raport cu strategiile poststructuraliste de a submina narațiunile legitimante şi față de eforturile deconstrucției de a depăşi dihotomia transcendentală identitate-diferență în conceptualizarea subiectivității genuriale. În preferințele politice, feminismul se apropie de acele doctrine leftiste în care încă palpită viguros „nervul politic", amorțit

în eticile poststructuraliste şi postmoderniste, după cum pretinde un critic al acestora T. Eagleton [11, p. 233]. În general, feminismul a recurs la deconstrucția lui J. Derrida pentru a surpa diferenţele sexuale şi culturale postulate în falogocentrism ca opoziţii binare universale investite axiologic, deconspirând că ele funcţionează după o logică a excluderii şi subordonării femeii. De aceea, bunăoară, noţiunea „diferenţei" a fost înlocuită cu „di-ferență/ *différance*", decalând înghețarea şi reificarea esențializată a „femeii" înăuntrul diviziunii sex/gen. Totodată, ceea ce „feministele materialiste" nu pot accepta este că deconstrucția nu le oferă suficiente argumente pentru „analiză şi acțiune politică", întrucât ar disemina subiectivitatea feminină în jocul liber al semnificanților [12, p. 61]. În replică, Derrida a subliniat în mai multe rânduri că atât insistența pe alteritatea absolută şi „pozitivitatea" diferenței, cât şi substituirea opoziției bărbat/femeie prin altele, cum ar fi falocentrism/ feminism, nu fac decât să reproducă aceeaşi logică dialectică eliminatoare a puterii, care nu poate fi subminată decât prin deplasarea întregului sistem structural din care emerge [13, p. 114-115].

În câmpul literaturii, dislocarea semnificatelor transcendentale poate fi atinsă prin „dubla lectură", primul gest al căreia este să releve natura indecidabilă a sensului şi caracterul ilizibil/ilegibil al textului în termenii unui adevăr hegelian; este experiența specifică a unei tensiuni aporetice dintre sensuri contrare şi chiasmatice, a unei alterități radicale care, în faza a doua, urmează a fi reînscrisă într-un sistem textual mai larg în care apare deja nu ca lipsă, supliment sau eşec al unei plenitudini semantice râvnite (femeia față de bărbat, figuralul față de literal), ci ca însăşi condiția de posibilitate a oricărei identități conceptuale. Indecidabilitatea, precizează Derrida, pe care a preluat-o prin transfer metaforic de la Gödel, nu este indeterminare a sensului, precum postulează o „critică deconstrucționistă" (ca cea a lui Paul de Man), ci o competiție nestinsă dintre mai multe opțiuni sau datorii determinate, o premisa etică prin care sinele, pentru a-l întâmpina pe celălalt, trebuie să se divizeze şi să se întrerupă într-o ospitalitate necondiționată [14, p. 81].

Este evident că nici „indecidablitatea", nici reducerea cunoaşterii la statutul unor narațiuni legitimante nu au trezit simpatia criticii feministe, care, „înainte de toate, este o ideologie personală şi politică, precum şi o poziție teoretică înăuntrul academiei, ceea ce presupune că, pentru feministe, unele explicații vor fi întotdeauna mai credibile decât altele, anumite principii şi judecăți de valoare vor fi mai valide" [15, p. 43].

Recuperarea ideologiei este un fenomen comun întregului poststructuralism şi postmodernism, încununând un îndelungat şi sinuos proces de la o tematizare negativă a conceptului, în tradiția iluminismului critic şi a marxismului, ca falsă conştiință a intereselor de clasă, la o revalorizare pozitivă ca instrument al cunoaşterii sociale şi politice, ca formă a imaginarului social, un sistem de credințe ce asigură identitatea şi integrarea indivizilor în diverse comunități, implicit o formă de subordonare a voinței individuale față de voința colectivității [16].

În studiile literare, sub influența covârşitoare a unor figuri precum Voloşinov, Adorno, Barthes, Althusser sau Foucault, ideologia este asimilată frecvent cu întregul praxis al semnificării semiotice şi simbolice, astfel că nici o teorie literară, fie semiotică, feministă sau marxistă, nu poate funcționa fără o anumită angajare ideologică. Deci e vorba de mentalitățile, viziunile lumii, sistemele de idei, de valori şi comportamente,

imaginarul simbolic, miturile şi credinţele unui popor, sensul comun al vieţii cotidiene şi care toate formează acel context ideologic ce infuzează orice tip de discurs, literar sau nu, încărcându-l de un sens al valorilor ce îl modelează într-o structură narativă prin opţiunile axiologice şi semantice ale subiectului enunţării. Numai în acest orizont ideologic se şi produce lectura, approprierea estetică, hermeneutică şi critică a operelor literare, o interpretare însemnând să impui un tipar, o structură sau organizare asupra personajelor, acţiunilor şi imaginilor reprezentate. Deja studiile semiotice şi structurale din prima jumătate a secolului trecut au evidenţiat în mod programatic politica şi relaţiile de putere implicite în procesul de forjare a unor conexiuni dintre semnificant şi semnificat, proces cunoscut ca „luptă asupra sensului”, ca arenă în care diverse grupuri sociale şi comunităţi interpretative concurează în a face textul să semnifice.

Problema cu această înţelegere este că, dacă totul ţine de ideologie, de reprezentare şi simulacre, aceasta fiind de fapt „realitatea” în care se formează subiectivitatea şi experienţa personală, cum mai poate fi concepută o teorie a ideologiei care să nu fie ideologică, cum încă putem vorbi, în demersul interpretării literare, despre adevăr şi valori, din moment ce „esenţa” literaturii nu este decât un construct funcţional într-o nesfârşită bătălie ideologică pentru validarea formelor de putere socială, cum susţine Eagleton [17, p. 24-31]?

Atât Eagleton, cât şi feministele „materialiste” răspund că acest lucru nu este posibil decât prin implicarea mai activă în războiul ideologic, cu muniţie furnizată de politici emancipatoare, melioriste, respectiv, feminismul identitar şi marxismul reformat, care le pot asigura subiecţilor angajaţi ieşirea din „închisoarea limbajului” (Fr. Jameson), din retorică şi figural în real şi istorie. Desigur, ceea ce se omite în asemenea întreprinderi, care insistă pe urgenţa transferului limbajului în realitate, adică un act metaforic prin definiţie (nu există limbajul deja în lume?), este caracterul retoric al oricărui discurs politic, din vocabularul tropologic al căruia sunt extrase, în funcţie de interesele politice de moment, diversele sensuri şi distincţii de „bun simţ”, „subînţelese” sau „naturale” între figural şi real, femeie şi bărbat, normalitate şi deviere etc.

Procesul de dilatare expansivă a ideologiilor în câmpul ştiinţelor sociale a fost unul din preţurile plătite pentru „dezvrăjirea lumii”, în ritmuri tot mai accelerate din secolul al XIX-lea încoace, ducând la înlocuirea hermeneuticii de credinţă şi restaurare cu „hermeneutici ale suspiciunii” (P. Ricoeur) şi la triumful cititorului suspicios mânat de daimonul demistificării ideologiilor ascunse în interstiţiile textului. Însă ceea ce s-a născut iniţial ca instrument util şi liberator al îndoielii carteziene şi-a arătat faţa sa distructivă atunci când a fost absolutizat, împins la extrem. Când priveşti totul cu suspiciune şi respingi orice alternativă ajungi, prin ciudată inversiune/perversiune a raţiunii, să crezi cu tărie în superioritatea propriului adevăr şi poziţie morală şi devii refractar la opinia celuilalt, deci suspiciunea se preface în credinţă dogmatică. Precum au arătat un P. Ricoeur sau H.-G. Gadamer, această vanitate excesivă s-a manifestat într-o formă bizară de hybris hermeneutic, care îşi supune intuiţia nedeterminată a unor sensuri antinomice şi inepuizabile unei conştiinţe metodologice, iluziei certitudinii epistemologice. Am putea considera că, în acest caz, hybrisul dogmatic şi înstăpânitor al criticii hermeneutice intră în conflict cu hybrisul cathartic, dionisiac-eliberator al artei, cu nemăsurata dezlănţuire de energii primordiale, htonice ale spectacolului tragediei –

acest „cântec demonic" din al cărui abis neliniştitor răsună „ţipătul sfâşietor de bucurie, de durere şi de cunoaştere" [18, p. 194].

Julia Kristeva, în special, pe urmele „genealogiei" lui M. Foucault, retoricii lui P. Zumthor, ale semioticii lui V. Voloşinov şi textualităţii avangardiştilor, a dezvoltat ideea că toate formele de limbaj sunt spaţii de confruntări agoniste, extinsă de Héllène Cixous şi urmaşele la întreaga arenă culturală şi simbolică în care se dă o luptă pe viaţă şi pe moarte pentru supremaţia asupra sensului textual. Dar şi aici critica literară feministă e marcată de ambiguităţi ireductibile generate de abordările contradictorii faţă de estetica şi canonul tradiţional, oscilând între polul acceptărilor revizioniste şi cel al demolărilor nihiliste [19, p. 103-110].

Rămânând în planul hermeneuticii şi criticii literare, pe care o să insist în continuare, întrebarea magistrală este: ce înseamnă a citi ca o femeie? Dintre multitudinea de răspunsuri, au făcut carieră cele oferite de Jonathan Culler în *Reading as a Woman*, ca ecou la un articol anterior de Peggy Kamuf *Reading Like a Woman*. Prezumând nişte experienţe de lectură ale romanului *Primarul din Casterbridge* de Th. Hardy, pe care le sprijină şi pe mărturii critice feministe, Culler susţine ipoteza că o femeie va reacţiona întotdeauna dezaprobator, indiferent de convingerile sale raţionale, la scena în care Michael Henchard îşi vinde soţia şi copila pentru cinci guinee, pe când publicul cititor masculin nu îşi poate reprima păcatul privirii. Totodată, el pretinde în continuare că, pe parcursul istoriei, femeile au citit „ca bărbaţii", într-o stare de mistificare şi dezavuare a propriilor identităţi în faţa valorilor şi atitudinilor patriarhale, alienându-şi nevoile particulare şi identificându-se cu interesele „opresorilor". Respectiv, ca reacţie la falsul concept de „cititor universal", critica feministă are obiectivul ca, pornind de la „postulatul cititorului femeie, să constituie o nouă experienţă de lectură şi să determine cititorii – bărbaţi şi femei –, să-şi interogheze asumpţiile literare şi politice pe care şi-au întemeiat lectura" [20, p. 51]. Dificultăţile cu acest postulat de „cititoare" promovat de Culler sunt aceleaşi ca şi în cazul „cititorului universal", întrucât nu dă seama de experienţele concrete ale cititoarelor de culoare, ale imigrantelor, lesbienelor, ale grupurilor de vârstă etc. Mai mult, socotind că „experienţa" nu este un dat aprioric, ci o competenţă învăţată şi refractată prin codurile de sex şi gen, Culler declară că o „nouă experienţă de lectură" feministă poate fi „deşteptată" conştient, prin strategii lectoriale active care să contracareze influenţa insidioasă a ideologiei ficţiunilor literare. Bunăoară, „a citi ca femeie înseamnă a evita să citeşti ca bărbat, a identifica părtinirile specifice şi distorsiunile lecturilor masculine şi a oferi corective" [20, p. 54]; iar acest lucru este posibil „prin formularea unor chestiuni şi perspective care să permită femeii să lectureze ca femeie, adică, nu «ca bărbat»" etc. [20, p. 58]. Să reţinem scheletul logic al următoarelor propoziţii discutabile: a) teoria, ideologia şi politica sunt decisive pentru interpretare şi evaluare, ele ghidează nu doar reacţia intelectuală la conţinutul romanului, ci pot determina şi experienţa lecturii, idiosincratică prin definiţie şi situată la nivelurile profunde ale eului; b) totodată, experienţă de lectură a femeilor este una specifică şi omogenă, diferită de cea a bărbaţilor în cazul unor scene ca cea reprezentată de Hardy, în ciuda faptului că c) femeile pot citi *ca* bărbaţii, dar pot citi (şi trebuie să citească!) şi *ca* femei. Ultimele inflexiuni deontice rezonează la unison cu pragmatismul „instrumentalist" al feminismului anglo-american renegat cu vehemenţă de R. Felski. În fine, după ce şi-a însuşit sociolectul

feminist prin care îşi construieşte identitatea şi se delimitează corespunzător de celălalt, recunoscându-şi interesele şi scopurile politice, femeia se poziţionează corect genurial faţă cu interpelările textului, ea devine o cititoare potrivnică şi „rezistentă" (J. Fetterley) desfăşurând o dublă hermeneutică: negativă faţă de ideologia patriarhală, faţă de literatura scrisă de bărbaţi şi pozitivă, recuperatoare în raport cu textele scrise de femei şi „cultura feminină" [1, p. 165].

Este important de menţionat că, după Culler, acest model orientează faza mai avansată a criticii feministe, ce acţionează în deplina conştiinţă a identităţii sale politice, pe când într-o fază precedentă, femeile „ajung să se identifice cu personajele masculine, contrar propriilor interese în calitate de femei" [20, p. 51]. Culler invocă o tradiţie „misogină" („şovinism masculin") a literaturii americane pentru a ilustra procedeele prin care cititoarele „sunt constrânse de structurile romanului de a se identifica cu un erou care face din femei duşmanul" [20, p. 52]. Evident, o asemenea concepţie simplificatoare a lecturii şi exagerarea nepermisă a rolului identificării, privită prin prisma introiecţiei emoţionale, este curioasă la acest aristocrat al teoriei literare şi fin cunoscător al lui Proust.

Ne amintim că, în *Timpul regăsit*, acesta a descris amănunţit cele două faze intricate ale oricărei receptări corespunzând, *grosso modo*, nivelului narativ al ficţiunii literare, cel al istoriei, acţiunii şi personajelor, şi nivelului discursiv – totalitatea actelor de limbaj prin care instanţele enunţătoare ale discursului transmit această istorie cititorului cu ajutorul viziunilor naraţiunii şi registrelor vorbirii. Teoretic, putem afirma că în prima fază predomină introiecţia emoţională cu personajele, o dorinţă de fuziune voluptuoasă şi totală a sinelui cu obiectele reprezentate sub impulsul fanteziilor emoţionale inconştiente, deci ceea ce caracterizează mai ales „lectura escapistă" [21, p. XIV], iar în faza a doua identificarea interferează cu poziţia reflexivă a cititorului, care se detaşează de personajele şi conduitele morale contrare propriilor convingeri. Complicitatea cu personajele nu implică neapărat identificarea empatică, ci poate stârni şi oprobriu faţă de personaje ca Henchard, doar că în lipsa complicităţii, înţeleasă ca subscriere la contractul de „suspendare voluntară a incredulităţii" (S. T. Coleridge), experienţa operei nu se produce. Răspunsul de lectură este o construcţie subiectivă şi imaginativă de corelare a experienţei emoţiilor cu sensul acestora în planul valorilor, efort stimulat de scriitori prin diverse procedee de „distanţare estetică". Ironia, paradoxul, contrastul, reflexia, întreaga gamă de procese psihologice ce variază de la introiecţie, empatie până la repulsie etc., sunt obţinute de marii scriitori modernişti, în frunte cu Flaubert şi Proust, prin interpuneri dialogice ale nivelului narativ cu cel discursiv, juxtapunerea/ întreţeserea diverselor elemente, prin rupturi şi goluri[II] ce solicită enorm competenţa cititorului în configurarea gestaltistă a operei. Studiile empirice ale răspunsului de lectură au evidenţiat la fel un nivel preliminar de emoţii narative, în care predomină relaţiile de identificare prin similarităţi între memoria şi trăirile personale şi aspectele lumii/ personajele textului, urmat de un nivel de identificare asimetrică, metaforică, unde investiţia afectivă e dublată de una reflexivă şi expresivă cumulând reacţii afective estetice la „prim-planul" estetic[III], susceptibile să modifice dispoziţiile afective anterioare şi prima comprehensiune ale cititorilor [23]. Două concluzii sunt importante pentru discuţia noastră.

Prima este că lectura se desfăşoară ca „deschidere”, în sensul heideggerian de înțelegere preconceptuală a ființei, ca „expresie afectivă deschizătoare” [24, p. 65] a unor stări emoționale complexe, deopotrivă „corporale”, în sensul lui Merleau-Ponty, şi reflexive, interioare şi exterioare, deschidere estetic dezinteresată prin care ne autosuspendăm voirea inteligibilității de a fixa aceste simțiri fenomenologice ambivalente şi „excesul” indicibil şi ilizibil al operei în prezența reconfortantă a unor noțiuni teoretice. Cealaltă concluzie zdruncină şi mai mult reducționismul ideologic al literaturii în varianta lui Eagleton, deoarece „punerea în evidență” estetică, provocând în cititor dispoziții afective ce îi ghidează lectura *indiferent de competența sa literară*, sprijină argumentul unor calități de literaritate intrinsecă [23, p. 405].

Critica feministă şi, în general, direcțiile pragmatice şi instituționale amintite au dreptate să respingă esențialismul şi textualismul semiotic pe temeiul că orice interpretare constituie un act performativ de înscriere subiectivă într-o practică discursivă, prin care *sensul* semiotic general al textului se configurează *într-un sens* particular conform unei identități de sine a cititorului, unui weltanschauung partajat intersubiectiv într-o comunitate interpretativă ş. a. În funcție de aceste raționalități, de orizonturile ideologice şi conotative se şi efectuează instaurarea coerenței enunțului discursiv şi a textului de către actorii comunicării literare aflați în complexe relații de putere. Dar ca şi în alte cazuri, odată cu apa se aruncă şi copilul din albie, iar o seamă din excese şi inconsistențe pot fi explicate în parte prin ignorarea acelor proprietăți textuale ce disting un *obiect textual*, care este pentru cititor doar o promisiune sau virtualitate infinită a unui text, de un *text* (texte) instaurat în urma lecturii. „Fiecare uz, fiecare «practică discursivă», subliniază J. Geninasca, are ca efect actualizarea anumitor virtualități ale acestui obiect textual, prin actualizarea simultană a unui subiect (o instanță enunțiativă) şi a unui obiect (textul propriu-zis)” [25, p. 86]. Respectiv, unele „scrieri” pot genera o pluralitate de „texte”, în funcție de o pluralitate de competențe şi practici discursive, în timp ce altele, în virtutea proprietăților lor textuale şi poietice, sunt considerate pur şi simplu „ilizibile” sau „incoerente”, în funcție de tipul de lectură şi competența discursivă la care sunt supuse [25, p. 86-87].

Fie că numim acest raport coercitiv dintre critică şi operă prin „sumisiune” sau „conformitate” etc., este vorba de voința funciară a oricărui efort hermeneutic de a dezvălui sensul „adevărat” al scrierii, de aspirația inexorabilă a criticii literare, ca instituție culturală, spre decidabilitatea sensului, spre o lizibilitate totalizatoare ce îi trădează impulsul irepresibil de centrare, de înghețare a „jocului şi ordinii semnului” (Derrida), de care nu au fost străini nici cei mai deconstrucționişti critici, precum R. Barthes sau J. Hillis Miller. Se reconfirmă a câta oară statutul retoric şi instituțional al criticii, care nu-şi declină decât aparent prerogativa de a decreta ceea ce este literatură şi ce nu, decelând noumenul literarității, în-sine-le necondiționat al fenomenului literar *dincolo* de configurațiile textuale şi fenomenologice ale scrierii. Criticile angajate, de la marxism la feminism, doar exacerbează acest hybris metafizic de certitudine şi comprehensiune ontologică atunci când, „abordând” anumite texte recalcitrante, subordonează experiența concretă a lecturii față de o interpretare tematică în termeni de coerență şi opoziții valorice.

În categoria acestor texte literare obstinat recalcitrante la strădania articulării comprehensive a criticii se înscrie şi *Lolita* de Vladimir Nabokov, roman ce nu conteneşte

să inflameze imaginarul cultural-artistic, simbolicul de tip hollywoodian şi disputele hermeneutice. În opoziție față de tradiția încetățenită de Lionel Trilling că *Lolita* este „o poveste de dragoste", şi nu despre sex [26, p. 11], critica feministă a tematizat tot mai insistent importanța socială a incestului şi abuzului asupra copiilor. În 1989 Linda Kauffman a consacrat această răsturnare de optică în calitatea sa de „feministă materialistă" convinsă că obiectivul criticii feministe este „nu doar de a interpreta literatura în diferite moduri, ci de a schimba lumea" [27, p. 149] şi în consecință ea atacă în primul rând narcisismul estetic al autorului şi naratorului care obliterează suferințele „reale" îndurate de Lolita şi care impun cititoarele să contribuie la propria lor „emasculare" prin consimțirea la „desfătarea estetică" [Ibidem, p. 135]. Lectura pe care ea o desfăşoară „împotriva textului" [Ibidem, p. 133] porneşte de la postulatul că „Lolita nu este despre dragoste, ci despre incest, ce constituie o trădare a încrederii, o violare a dragostei" [Ibidem, p. 131] şi demistificarea sa în cheie psihanalitică urmăreşte să deconspire toate capcanele în care cad cititoarele neavizate.

În anii următori au apărut mai multe studii care şi-au propus, din perspective psihanalitice, etico-politice şi altele, să extragă pe Lolita din *Lolita*: „vocea" şi „imaginea speculară" a Lolitei [28; 29], „corpul ei real" [30], pe Dolly „ca persoană reală" [31] care a fost obliterată atât de nimfoleptul prădător, cât şi de o critică falocentrică sau de un academism „abstract".

Mai recent, argumentul incestului este reluat de Mihaela Ursa, într-o carte superbă despre ficțiunea erotică occidentală. Apreciind faimoasa „scenă de pe canapea" pentru o „incredibilă frumusețe" artistică, pe care o trăieşte de altfel ca un adevărat cititor nabokovian – „prin toți receptorii artistici subtili care ne sunt la îndemână" [32, p. 156], ea totuşi nu-şi poate înfrâna repugnanța la reacția autoerotică „abjectă" a lui Humbert față de gesturile fizice de tandrețe filială ale Lolitei, care ajunge să fie, „fără s-o ştie, violată şi violentată prin excluderea ei din transfigurarea voluptății" [32, p. 158]. În fine, protagonistul e dublu condamnat: pentru că săvârşeşte, în fantezia sa bolnavă de nimfolepsie, un viol violent al unei nimfete închipuite şi pentru că, în egoismul său autist, nu-şi împărtăşeşte „deliciul desfătării" autoerotice cu prototipul „real" şi neştiutor de alături[IV]. Chiar dacă acceptăm termenii discuției, cruzimea şi monstruozitatea lui Humbert protagonistul nu se manifestă atunci când el o „solipsizează"[V] pe Dolores Haze într-un obiect estetic a cărui magie o invocă în mantre incantatorii şi prin care îşi autosatisface pulsiunile aberante, ci ultragiul moral e comis începând cu episodul de la Vânătorii Vrăjiți, când el transgresează limitele închipuirii artistice implementând fantasma obsesiei nimfoleptice prin acțiunile sale față de fetița „reală" Dolores, iar de aici şi una din „lecțiile" etice ale romanului.

Versiunea cu incestul este forțată prin lectură literală şi nu rezistă nici „legal", dacă acceptăm că după moartea Charlottei Humbert a devenit tutorele Lolitei, iar acuza „trădării" nu funcționează decât în ipoteza că Lolita ar fi nutrit oarecare sentimente de iubire față de Humbert, ceea ce nu este cazul. Aceasta nu înseamnă că astfel faptele ultimului ar fi mai puțin monstruoase, ci că modelul relațiilor de putere – intelectuală, fizică şi economică – se dovedeşte mai adecvat decât cel parental impus de Kauffman cu argumente din psihanaliza lacaniană. Excesele de acest gen au fost demontate metodic atât de feministe mai angajate [35; 36], cât şi de critici bărbați

simpatizanţi ai mişcării [37]VI. Concluzia pe care vreau să o subliniez şi s-o formulez altfel aici este că, în urma acestor demersuri recuperatorii, în cele mai dese cazuri, efectul este invers decât cel urmărit: „realitatea" Lolitei este iarăşi solipsizată, de această dată în hybrisul metodologic şi ideologic al criticii. Lolita, personaj fictiv complex şi contradictoriu, cu viaţă interioară împărţită între năzuinţe mai spirituale şi altele nedepăşind consumerismul şi imaginarul hollywoodian al momentului, cu psihic scrijelit de experienţe traumatizante, zeflemisind fanfaronadele lui Humbert, dezvoltând tactici de evaziune şi disuadare pentru a supravieţui, e transformată de Kauffman în semnificant cu rol pur instrumental într-o structură psihanalitică incestuală. Din cealaltă tabără, Sarah Herbold, deşi reabilitează convingător şi cu numeroase exemple individualitatea şi rolul activ al Lolitei în jocurile duplicitare ale seducţiei, săvârşeşte în cele din urmă aceeaşi proiecţie extratextuală": „Se pare că Humbert nu este singura persoană care îşi oferă plăcere aici. Este probabil că Lolita nu doar că are un orgasm, ci şi orchestrează stimularea lor reciprocă" [38, p. 82].

Toate aceste preocupări insistente de a extrage o esenţă ascunsă a „realităţii" dintr-o ficţiune ce îşi denunţă propria ficţionalitate trădează deopotrivă o iluzie ontologică şi veşnica frustrare a spectatorului perplex nevoit să răspundă la injoncţiunea paradoxală a artei, adică să se bucure la estetizarea unor acute suferinţe umane şi fapte degradante moral. Într-un timp care, mai mult decât la Shakespeare, „e sărit din ţâţâni", sub presiunea crescândă a ideologiei productiviste şi a marşandizării generale, ne întrebăm ca şi vechii greci dacă frumuseţea ce ni se prezintă sub formele atât de sensibile şi atrăgătoare ale artei, dacă frumuseţea daimonică a erosului ar mai fi o cale să ne ducă spre binele faptei, spre o viaţă morală**VII**. Ne ajută cumva în acţiunile noastre morale, politice şi sociale faptul că citim ficţiune literară, cu deosebire romane transgresive precum *Lolita*, în care erosul daimonic ni se înfăţişează prin impulsurile sale dionisiace, htonice şi distructive şi fiind întruchipat în formele cele mai promiscue de frumuseţe sensibilă a lucrurilor, trupurilor şi limbajului? În majoritatea cazurilor, răspunsul este unul afirmativ, fie că parvine din direcţie filosofică [40] sau politică [41]. Însă criticul angajat în luptele politico-ideologice pentru putere este întotdeauna grăbit să anuleze dialectic contradicţiile, să depăşească tensiunea ambivalentă dintre cunoaştere (artistică) şi puterea cunoaşterii, dintre morala artei şi morala „lumii vieţii", tensiune pe care acest enunţ adornian o expune magistral: „Fiecare operă de artă este o crimă necomisă" [42, p. 111].

Anxietatea se intensifică la receptarea artei şi literaturii moderne, ce impun nişte forme de comunicare schizofrenice, sparg structurile reprezentaţionale clasice şi odată cu ele întregul set de norme şi convenţii socioculturale naturalizate. Plasând în tensiuni para/doxale (în afara doxei) experienţa comună a lumii şi lumea limbajului, exacerbând hiatul dintre semnificat şi semnificant, scriitorii de la Nietzsche, Hölderlin, Kafka, Celan, Mallarmé, până la Joyce, Artaud, Bataille şi toţi exponenţii avangardelor situează cititorul într-o dublă legătură cu textul, trimiţându-i semnale contradictorii şi aporetice prin care să-i zdruncine propriile credinţe şi preconcepţii şi să-i releve aspecte insolite, inefabile sau transcendente ale celor mai comune experienţe, tradiţii şi idei.

Romanul lui Nabokov este exemplar pentru această poetică şi în ceea ce priveşte identificările şi distanţele estetice reflexive prin care artiştii modernişti şi postmodernişti creează şi concomitent subminează iluzia mediatoare a ficţiunii între principii contrare.

Ei se opun, antinomic, realității tocmai prin identificarea cu lucrul contra căruia se ridică (Th. Adorno), prin simulacre de lumi armonioase pe care imediat le pun în abisul unor artificii metaficționale şi intertextuale creând texte pe care Paul de Man le-a numit „autodeconstructive": „textul literar simultan îşi asertează şi îşi neagă autoritatea propriului său discurs retoric" [43, p. 17]. Uneori chiar mai provocator decât J. Joyce, bunăoară, Nabokov radicalizează modelul „chaosmic" prin melanj paralogic şi parodic de lumi posibile, de discursuri (romantic, modernist, publicitar, de artă pop) şi niveluri narative, de afecte confuze şi compulsiuni obsesive, de imagini, motive şi subiecte grefate intertextual şi care se torsionează şi se întrepătrund ca într-o bandă Möbius pretându-se concomitent lecturii în câteva coduri culturale. Ca şi în cazul lui *Ulise* al lui Joyce, structura exfoliantă a „metaprozei" nabokoviene şi indeterminările ireductibile în planul modalităților deictice şi discursive sunt produsele voinței de supradeterminare artistică din partea autorului având ca rezultate paradoxale o imprevizibilitate semantică neîngrădită şi acele dislocări şi disonanțe atribuite de către W. Iser şi alții literaturii moderne [44, p. 135-138]. Referitor la arhitectonica sa barocă, exegeții ajung la concluzia că enigma *Lolitei* încă nu a fost dezlegată [45, p. 922], iar referitor la receptare evidențiază numeroase reacții afective, estetice şi reflexive antitetice, ireconciliabile şi ireductibile la o comprehensiune intelectivă. S. Herbold, deşi exagerează rolul identificării prin care cititorul cade pradă seducției manipulatoare a măiestriei scriitoriceşti, are intuiția remarcabilă a „dublelor legături" care îl interpelează pe cititor să se acomodeze subit la seturi de imperative etice şi convenții estetice incompatibile, el jucând pe rând rolul de inculpat şi de procuror, de victimă şi de agresor, de estet şi tutore al moralității [35, p. 147]. Această intuiție se reconfirmă şi dacă acceptăm să intrăm în „jocul re-lecturii" indicat de Nabokov[VIII] şi teoretizat de admiratorul său, Matei Călinescu. În procesul acestui joc cu marile cărți se produce o reconversiune a relațiilor temporale din prima lectură, centrată predilect pe seducție şi plăcere, în relații spațiale pe parcursul recitirilor ulterioare, în care se prefigurează simultaneitatea formelor spațiale, gestaltiste ale narațiunilor [47, p. 35-38]. Dar nici relecturile romanului nabokovian nu disipează dilema interpretativă şi nu-i oferă cititorului o confortabilă perspectivă panoptică, şi aceasta nu din cauza transpunerii mimetice şi complicității secrete la tribulațiile bizare ale naratorului, ci datorită spațiului de indecidabilitate şi di-ferență/ *différance* în care Nabokov îşi situează ficțiunea[IX]. Formele artistice pe care aceasta le livrează receptării perceptiv-cognitive inaugurează nişte lumi posibile în care se dezlănțuie forțe, energii stihiale şi transgresive pe care le resimți cu emoții vii şi amestecate de uimire, plăcere, respingere şi nelinişte în nemijlocirea lor sensibilă (*aesthesis*) şi mereu cu o enormă rezervă de sustragere în fața logicii noncontradicției. Romanele sale deconstruiesc şi contrariază tot ceea ce ține de simț comun şi opoziții „naturale", consfințite între normalitate şi deviere, femeie-bărbat, adult-copil, dragoste-voință de posesiune şi dominare, virgină-prostituată etc., pe care le defamiliarizează estetic şi parodic şi le expune în registre şi perspective ce se anulează reciproc. Cititorul se regăseşte mereu în fața unor decizii aporetice la aceste intersectări fluide dintre estetic şi etic, cărora încearcă, descumpănit, să le răspundă printr-o conştiință clivată între simțuri morale şi valori internalizate social şi o sensibilitate afectivă ireductibilă la motivații raționale şi etice. Marcat de aceeaşi perplexitate, Humbert

nu a putut realiza înfăptuirea unui lucru absolut imposibil în concepția sa, ca şi în cea a publicului american al vremii: o nimfetă decăzută iremediabil se transformase în casnica dnă Schiller, femeie măritată, însărcinată şi ducând o viață tipică de provincial american.

Dramaticele ciocniri polifonice dintre planurile narative şi discursive ce rescriu, în maniera consacrată de Beckett şi Joyce, o istorie a Turnului Babel; presiunea, resimțită corporal, a unei polifonii ciudate, din incantații şi ritmuri ale căror sonorități în cadențe aliterative creează mirifice sinestezii şi chiasme sonore pe cât de perfecte pe atât de atent deconstruite [48, p. 103] pentru a evoca fascinația mesmerică a protagonistului pentru ființa metamorfică şi intangibilă a nimfetei[X], contradicțiile insurmontabile ale unei narațiuni necreditabile la persoana întâi ce induce în cititori „un vertij mintal" [49, p. 118] ş. a. –, toate acestea mențin romanul în dehiscența perpetuă dintre „spunere" şi „spusă" din care indicibilul licăreşte. Este acea ontologie stranie a unor ființări imaginare opalescente şi sensuri difuze prin care esteticul şi arta (încă) reuşesc să declanşeze experiențe ale sublimului şi epifanii ale transcendenței, făcând şi pe un sceptic de talia lui Wittgenstein să recunoască: „Există, bineînțeles, inexprimabilul. Este ceea ce se arată, este misticul" [50, p. 159]. Să reținem că nu este vorba de o transcendență mistică, ci de una imanentă care „se arată" în structurile operelor de artă, ca enigmă prin care pâlpâie promisiunea unui conținut de adevăr liber de orice condiționare şi relaționalitate. Cu toate că ființa sa nu poate ajunge în prezență decât prin datul sensibil al operei şi apoi prin mijlocirea sensibilității noastre, a intelectului şi a gestaltului nostru pe care le activăm în evenimentul de lectură/ interpretare, totuşi ea excede orice voință subiectivă determinată. Enigma şi indecidabilitatea nu trebuie reduse la ambiguitatea şi figuralitatea limbajului literar, surmontate de naratologie şi semiotică, ci corelate cu vocația literaturii „de a spune totul". Ca instituție publică a democrației, inseparabilă de drepturile umane şi de libertatea de expresie, literatura, susține Derrida, este „dreptul în principiu de a spune totul" sub pretextul ficțiunii, de a pune întrebările înăbuşite în alte contexte politice sau filosofice, dar şi dreptul absolut de a păstra secretul unei singularități ireductibile la domeniul public [51, p. 82].

Nu sugerez că ar trebui să revenim la vechile mistificări ale artei sau că hybrisul iconoclast al criticii nu ar fi stimulativ pentru noi interpretări ce mențin viu interesul pentru opere. Fiind adevărat că nu putem ieşi din ideologie decât trăgându-ne singuri de păr asemenea baronului Münchhausen, ar fi totuşi posibil să evităm hybrisul ideologic procedând după cum ne sfătuia Sofocle în povestea sa despre trufaşul Oedip, adică în virtutea unei modestii încurajatoare de dialog. Criticul poate alege să determine semnificația şi utilitatea operei sau să decidă asupra ființei sale, să interpreteze textul pornind de la înțelegerea deschizătoare intuitivă sau să proclame adevărul tematizator şi sintetic, să accepte că opera contează prin propria existență şi valoare sau să insiste pe forța ilocutorie a enunțului său judicativ. Ceea ce deosebeşte autorul unui discurs teoretic de subiectul ideologic este că primul substituie gândirea monologică şi dualistă printr-o gândire ambivalentă şi reflexivă asupra propriilor limite, recunoaşte din start eroarea ca fiind complementară adevărului şi că discursul său reprezintă o construcție ideologică, contingentă şi supusă failibilității epistemice. În acest fel el evită deopotrivă universale conceptuale croite după logica sau/ sau, precum şi iluzia unei reconcilieri finale a tuturor diferențelor şi contradicțiilor într-o identitate

logocentrică, acea iluzie care face pe criticul ideolog să identifice obiectul, textul literar, cu propria sa metodă.

Un efect îngrijorător al cruciadelor ideologice este că descurajează pe cititori să se încreadă în judecata operei, să-i accepte provocările. Colleen Kennedy, după ce elogiază contribuția feministă a lui Kauffman, constată cu neascuns regret că, în activitatea sa de predare a romanului nabokovian, puține au fost acele studente care au renunțat să mai citească după primele capitole lăsând cartea din mână [28, p. 46]. Referitor la situații de acest gen, Elaine Marks, fostă feministă cu îndelungată carieră academică, constată că tot mai mulți studenți citesc doar în scopuri informative, ei nu mai reacționează cu surprindere la discrepanțele dintre propriile aşteptări şi lumile textului, ci cu ostilitate, atunci când nu găsesc ceea ce caută. În cazul unui roman ca *Dust Tracks on a Road*, bunăoară, scris de autoarea afroamericană Zora Neale Hurston, studenții de culoare citesc doar în termeni de rasism şi sexism; ei reacționează negativ la ironiile şi glumele pe seama afroamericanilor respingând astfel dreptul scriitorului de a compune într-un anumit stil, de a tăgădui credințele colective şi prin urmare îşi deneagă plăcerea de a descoperi un text diferit şi moduri inedite de creație şi trăire. Toate acestea, crede ea, „sunt câteva efecte perverse ale feminismului şi avertismente la adresa acestuia în noul mileniu” [52, p. 423].

Poate ar fi mai potrivit ca, înainte de a ne întreba: „cum să citesc ca un bărbat?” sau „cum să citesc ca o femeie?”, să răspundem la întrebarea: „ce este citirea?”.

Note

1. Eagleton Mary, *Literature*. În *A Concise Companion to Feminist Theory*. Edited by Mary Eagleton, Blackwell Publishing, 2003, p. 153-172.

2. *Third Wave Feminism*. *A Critical Exploration*. Expanded Second Edition. Edited by Stacy Gillis *et all*., New York, Palgrave Macmillan, 2007.

3. Butler Judith, *Gender Trouble*. *Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York, Routledge, 1990.

4. Felski Rita, *Beyond Feminist Aesthetics*. *Feminist Literature and Social Change*. Sec. ed, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

5. Mills Sara, *Feminist Stylistics*, London & New York, Routledge, 1995.

6. Grosz Elizabeth, *Space*, *Time and Perversion*. *Essays on the Politcs of Bodies*, London & New York, Routledge, 1995.

7. Rooney Ellen, *The Literary Politics of Feminist Theory*. În *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Ed. by Ellen Rooney, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 73-95.

8. Stone Alison, *On the Genealogy of Women*. *A Defence of Anti-Essentialism*. În *Third Wave Feminism*. *A Critical Exploration*, op. cit., p. 16-29.

9. Knapp Steven; Michaels Walter B., *Against Theory*. În „Critical Inquiry”, 1982, vol. 8, no. 4, p. 723-742.

10. Knapp James A.; Pence Jeffrey, *Between Thing and Theory*. În „Poetics Today”, 2003, vol. 24, no. 4, p. 641-671.

11. Eagleton Terry, *Trouble with Strangers*. *A Study of Ethics*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.

12. Poovey Mary, *Feminism and Deconstruction*. În „Feminist Studies”, 1988, vol. 14, no. 1, p. 51-65.

13. Derrida Jacques, *Chorégraphies*. În Derrida J. *Points de suspension*. *Entretiens*. Choisie et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1992, p. 95-116.

14. Derrida Jacques, *Hospitability*, *Justice and Responsibility*. *A dialogue with Jacques Derrida*. In: *Questioning Ethics*. *Contemporary debates in philosophy*. Ed by R. Kearney and M. Dooley, London & New York, Routledge, 1999, p. 75-83.

15. Cowman Krista; Jakson A. Louise, *Time*. În *A Concise Companion to Feminist Theory*, op. cit., p. 32-52.

16. Hawkes David, *Ideology*, London & New York, Routledge, 1996.

17. Eagleton Terry, *Teoria literară*. *O introducere*. Traducere de Delia Ungureanu, Iaşi, Polirom, 2008.

18. Nietzsche Friedrich, *Naşterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978.

19. Lebihan Jill, *Feminism and Literature*. În *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Ed. by Sarah Gamble, London & New York, Routledge, 2001.

20. Culler Jonathan, *Reading as a Woman*. In: Culler J. *On Deconstruction*. *Theory and Criticism After Structuralism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982, p. 43-83.

21. Server Lee, *Encyclopedia of Pulp Fiction Writers*, New York, Facts on File, Inc., 2002.

22. Barthes Roland, *Plăcera textului*. Traducere Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Ed. Echinox, 1994.

23. Miall David S.; Kuiken Don, *Foregrounding*, *Defamiliarization*, *and Affect*: *Response to Literary Stories*. In: „Poetics”, vol. 22, p. 389-407.

24. Kuiken Don, *A Theory of Expressive Reading*. În *Directions in Empirical Literary Studies*. In Honor of Willie van Peer. Ed. by Sonia Zyngier *et all*., Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 49-68.

25. Geninasca Jacques, *La parole littéraire*. Postface de Pierre Sadoulet, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

26. Trilling Lionel, *The Last Lover*: *Vladimir Nabokov's Lolita*. În „Encounter”, October 1958, vol. XI, no. 4, p. 9-18.

27. Kauffman Linda, *Framing Lolita*. *Is There a Woman in the Text?* In: *Refiguring the Father*. *New Feminist Readings of Patriarchy*. Ed. By Patricia Yaeger and Beth Kowaleski-Wallace. Afterword by Naney K. Miller, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989, p. 131-152.

28. Kennedy Colleen, *The White Man's Guest*, *or Why Aren't More*. *Feminists Rereading* Lolita*?* În *Narrative and Culture*. Ed. Janice Carlisle, Daniel R. Schwartz, Athens, University of Georgia Press, 2010, p. 46-57.

29. Blum Virginia L. *Nabokov's Lolita*/ *Lacan's Mirror*. In: Blum V. L. *Hide and Seek*: *The Child Between Psychoanalysis and Fiction*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1995.

30. Quayle Anika Susan, *Lolita is Dolores Haze*: *the 'Real' Child and the 'Real' Body in* Lolita. În „Nabokov Online Journal”, 2009 vol. III.

31. Rabinowitz Peter J., *Lolita*: *Solipsized or Sodomized?*; *or*, *Against Abstraction – in General*. În *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Ed. by Walter Jost and Wendy Olmsted, Oxford, Wiley-Blackwell, 2004, p. 325-339.

32. Ursa Mihaela, *Eroticon*. *Tratat despre ficțiunea amoroasă*, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

33. Patnoe Elizabeth, *Lolita Misrepresented*, *Lolita Reclaimed*: *Disclosing the Doubles*. In: „College Literature”, 1995, vol. 22, no. 2, p. 81-104.

34. Nabokov Vladimir, *The Annotated Lolita*. *Revised and Updated*. Edited with preface, introduction, and notes by Alfred Appel, Jr., New York, Vintage Books, 1991.

35. Herbold Sarah, *Reflections on Modernism*: *Lolita and Political Engagement*, *or How the Left and the Right Both Have It Wrong*. În „Nabokov Studies”. Ed. by Davidson College, 1996, vol. 3, p. 145-150.
36. Pifer Ellen, *Her Monster*, *his Nymphet*: *Nabokov and Mary Shelley*. In: *Nabokov and his Fiction*. *New Perspectives*. Edited by Julian W. Connolly, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 158-176.
37. Moore Tony, *Seeing Through Humbert*. *Focussing on the Feminist Sympathy in* Lolita. În *Discourse and Ideology in Nabokov*'*s Prose*. Edited by David H. J. Larmour, London & New York, Routledge, 2002, p. 91-110.
38. Herbold Sarah, (*I have camouflaged everything*, *my love*): *Lolita and the Woman Reader*. In: „Nabokov Studies”. Ed. by Davidson College, 1998, vol. 99, p. 71-98.
39. Platon, *Banchetul*. În: *Opere complete*. Ediție îngrijită de P. Creția, C. Noica şi C. Partenie, vol. II, Bucureşti, Humanitas, 2001, p. 74-148.
40. Rorty Richard, *The Barber of Kasbeam*: *Nabokov on cruelty*. În Rorty R. *Contingency*, *Irony*, *and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 141-168.
41. Nafisi Azar, *Reading Lolita in Tehran*: *A Memoir in Books*, New York, Random House, 2003.
42. Adorno Theodor, *Minima Moralia*. *Reflections on a Damaged Life*. Translated from the German by E. F. N. Jephcott, London & New York, Verso, 2005.
43. Paul de Man, *Semiology and Rhetoric*. In: Paul de Man, *Allegories of Reading*. *Figural Language in Rousseau*, *Nietzsche*, *Rilke*, *and Proust*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 3-19.
44. Iser Wolfgang, *Actul lecturii*. *O teorie a efectului estetic*. Traducere din limba germană, note şi prefață de Romanița Constantinescu; trad. fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Piteşti, Paralela 45, 2006.
45. Наринс Дж. В. *«Лолита»*, *нарративная структура и предисловие Джона Рея*. În: *В*. *В*. *Набоков*: *Pro et contra*. *Материалы и исследования о жизни и творчестве В*.*В*.*Набокова*. Антология, том 2, Санкт-Петербург, Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2002, p. 908-923.
46. Nabokov Vladimir, *Cursuri de literatură*. Traducere de Cristina Rădulescu, Bucureşti, Ed. Thalia, 2004.
47. Călinescu Matei, *A citi*, *a reciti*. *Către o poetică a* (*re*)*lecturii*. Traducere din engleză de Virgil Stanciu, Iaşi, Polirom, 1993.
48. Bouchet Marie C., *The Details of Desire*: *From Dolores on the Dotted Line to Dotted Dolores*. In: „Nabokov Studies”, 2005, vol. 9. Ed. by Davidson College, p. 101-114.
49. Zunshine Lisa, *Why We Read Fiction*: *Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.
50. Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traducere din germană de Mircea Dumitru şi Mircea Flonta. Notă istorică şi În ajutorul cititorului de M. Flonta. Note de M. Dumitru, Bucureşti, Humanitas, 2001.
51. Derrida Jacques, *Remarks on Deconstruction and Pragmatism*. În *Deconstruction and Pragmatism*. Edited by Chantal Moufffe, London & New York, Routledge, 1996, p. 141-168.
52. Marks Elaine, *Feminism*'*s Perverse Effects*. În *Theory*'*s Empire*. *An Anthology of Dissent*. Ed. by Daphne Patai and Will H. Corral, New York, Columbia University Press, 2005, p. 419-424.

[I] O cale mediană între esențialism şi constructivism presupune prezervarea unui esențialism „strategic”, din rațiuni politice [8, p. 20].

[II] Barthes: „Flaubert: un fel de a tăia, de a găuri discursul *fără a-l face lipsit de sens*" [22, p. 15].

[III] Eng.: *foregrounding*, prin care s-a tradus termenul lui J. Mukarjovsky *aktualisace*, desemnând efectul de punere în evidență a unor elemente narative, stilistice, retorice ale textului, adică un subiect vechi ca şi poetica, dar revigorat de către V. Şklovsky prin conceptul insolitării (*остранение*) şi întors pe toate fețele în cercetările mai recente de psihologie a lecturii şi de poetică cognitivă.

[IV] Tipul de lectură „împotriva textului", adică mai mult decât o euristică scărmănare „în răspăr", este ilustrat exemplar de către Elizabeth Patnoe. Invocând insistent experiențele femeilor abuzate în copilărie şi regretând că asemenea texte încă mai sunt studiate în unele clase şi tolerate de instituția culturii [33, p. 89], ea încearcă să risipească orice dubii că Lolita ar fi putut juca vreun rol în actul seducției. Respectiv, glosează pe multe pagini ce semnificații comportă fiecare sărut şi mângâiere pentru o preadolescentă naivă şi un seducător viclean, totodată trecând cu grijă peste acele pasaje din care devine clar că Humbert îl amăgeşte nu numai pe cititor, ci şi pe sine. Este vorba de numeroasele indicii prin care autorul romanului deconstruieşte din interior narațiunea necreditabilă a lui Humbert, distanțându-se prin accente ironice şi parodice de infatuările sale intelectuale şi fizice, dezavuându-i impotența şi cecitatea în raport cu gesturile şi acțiunile Lolitei. Humbert protagonistul se amăgeşte când refuză să vadă acele semnale ce arată că Lolita este o ființă reală, că suferă, îl urăşte şi îl înşală cu Quilty etc., tocmai pentru că acceptarea i-ar fi ruinat imediat teoria sa despre nimfete. Humbert naratorul, în ciuda epifaniei sale morale şi remuşcărilor chinuitoare din final, pe alocuri cu rezonanțe de un autentic tragism (tânguire exasperată de satir), se amăgeşte crezând că arta sa verbală excepțională prin care el imortalizează chipul Lolitei ar putea aduce cuiva mântuire: semnele morții sunt împrăştiate peste tot în roman, iar dincolo se cască doar imensitatea mută a hăului. Întrebându-se deconcertată de ce naratorul „în încheiere nu-i raportează juriului ceea ce Lolita *spune*, ci doar ceea ce ea *sugerează*?" [Ibidem, p. 92], Patnoe îşi trădează disconfortul de a rămâne în aceste spații stresante ale indecidabilității structurale a ficțiunii nabokoviene şi se grăbeşte să depăşească dilemele la nivelul metacomunicării sale hermeneutice.

[V] Pretinzând că a reuşit să o protejeze pe Lolita de văpaia animalității sale dezlănțuite prin paliative masturbatoare şi transferuri imaginative şi poeticeşti, Humbert enunță emfatic că „Lolita had been safely solipsized" [34, p. 112], deci comite şi aici cu bună ştiință un solecism cu numeroase reverberații etimologice şi aliterative pentru a exprima anularea subiectivității celuilalt prin obiectualizare în exercițiul voinței sale absorbante. Cu regret, spre deosebire de variantele în franceză şi italiană, bunăoară, în traducerea română respectivul solecism a fost „corectat" printr-o parafrază, la fel cum au fost „corectate" sau chiar omise alte unități lingvistice şi semnificații ce nu prezintă oarecare probleme de translare, dar în lipsa cărora dispare aura de fascinație a acestei opere excedente în toate privințele.

[VI] Divizarea în tabere beligerante de „critici bărbați" şi „critici femei" devine un procedeu curent în bibliografia unor studii feministe şi genuriale.

[VII] Ca de obicei, Platon reprezintă această înțelegere extrem de intuitiv şi dialectic, totuşi el pune discursul despre erosul daimonic ca mijlocire sensibilă spre idealitatea anamnetică a frumosului în gura Diotimei, în vreme ce Socrate susține ideea unei frumuseți spirituale pure [39, p. 118-133]. Filosoful ne se poate abține să nu strecoare învățăminte ce ar folosi şi poetului: arta fiind, ca şi scrierea, un pharmakon, efectele sale otrăvitoare trebuie preîntâmpinate.

[VIII] „În mod paradoxal, o carte nu poate fi *citită*: poate fi doar recitită. Un bun cititor, un cititor matur, un cititor activ şi creativ este un recititor" [46, p. 19].

[IX] Aplicarea unor concepte derridiene la creația lui Nabokov, care în cazul meu derivă din preocuparea de poststructuralism şi deconstrucție, a fost efectuată multilateral de către Jacquelin Hamrit în monografia sa *Frontières et limites dans l'œuvre de Valdimir Nabokov*, 2003, care, cu regret, mi-a rămas inaccesibilă.

[x] Este probabil cel mai disputat aspect al artei nabokoviene, mai ales după ce o serie de lecturi în cheie psihanalitică inițiate, cu strălucire de altfel, de către M. Couturier [în capitolul 5 din monografia sa *Roman et censure*, *ou*, *La mauvaise foi d'Eros*, 1996, disponibilă în eng. (*The Poerotic Novel*: *Nabokov*'*s Lolita and Ada*) pe site-ul *Zembla*: http://www.libraries.psu.edu/nabokov/coutur1.htm.] au clasificat-o la un gen de "poerotică". În ciuda argumentației subtile a lui Couturier, pot fi aduse tot atîtea argumente care să plaseze romanele nabokoviene în interstițiul dintre registrul „ironic" al lui Flaubert şi Joyce şi cel „poe(tico)rotic", pornind de la parodiile constitutive la toate nivelurile, de la numeroasele procedee de reflexivitate literară ce îi relevă cititorului conştiința despicată a naratorului şi îl menține la distanță față de erotomania romantică a acestuia etc. Glosînd pe tema artei proustiene, Nabokov pledează pentru o literatură a simțurilor, care izvorăşte din simțuri şi a cărei plăcere artistică trebuie trăită cu toate simțurile: nu cu creierul, ci cu „şira spinării", şi aceasta „chiar dacă păstrăm o oarecare distanță, chiar dacă suntem oarecum detaşați de lectură" [46, p. 22]. A cocheta în acest context cu termenul „pornografie", precum unii comentatori nabokovieni care au reținut din Couturier doar alegațiile privind identificarea cititorilor cu protagonistul, trădează un gen de rea-credință specifică lui Humbert însuşi, adică presupune „solipsizarea" backgroundului estetic şi cultural prezent în toate scenele de intensă erotizare estetică prin limbaj, precum aceasta: „She diagnosed bronchitis, patted Lo on the back (all its bloom erect because of the fever) and put her to bed for a week or longer. At first she „ran a temperature" in American parlance, and I could not resist the exquisite caloricity of unexpected delights – Venus febriculosa–though it was a very languid Lolita that moaned and coughed and shivered in my embrace. And as soon as she was well again, I threw a Party with Boys" [34, p. 223]. Promiscuitatea indecidabilă între polul „senzitiv/sensibil" al lecturii şi cel „senzual" în asemenea cazuri nu poate fi redus la „adevărul" pornografic sau „visceral" decît prin depăşire/sublimare dialectică a tuturor convențiilor de literaritate prin care scriitorii îşi „trădează" pofta neostoită pentru cuvîntul artistic. Iată un alt pasaj sclipitor, din „Ada…", în care Van Veen se inflamează de pe urma virtuozității/perversității stilistice a partenerei: „Her spectacular handling of subordinate clauses, her parenthetic asides, her sensual stressing of adjacent monosyllables ('Idiot Elsie simply *can*'*t read*') – all this somehow finished by acting upon Van, as artificial excitements and exotic torture-caresses might have done, in an aphrodisiac sinistral direction that he both resented and perversely enjoyed" [Nabokov Vl., *Ada*, London, Duckworth, 1989, p. 69].